COMMUNICATION

SUR L'INSCRIPTION ARABE DE LA CATHÉDRALE DU PUY, PAR M. GEORGES MARÇAIS, CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE.

L'inscription arabe en caractères coufiques, qui décore une des portes de la Cathédrale du Puy, fut, sauf erreur, signalée pour la première fois en 1846 par Longpérier dans la *Revue archéologique*[1]. Il raconte comment il en avait soupçonné l'existence en voyant une des planches du *Voyage pittoresque dans l'ancienne France* de Charles Nodier et Taylor, et comment l'examen d'un dessin plus précis changea cette supposition en certitude. Il donne une description sommaire des deux vantaux de bois, ou du moins de ce qui en reste, car la partie inférieure en a été sciée. Sur huit panneaux, que ces deux vantaux devaient comporter, il en subsiste six, dont deux sont presque indéchiffrables. La proportion initiale de cette porte est facile à reconstituer, puisque la porte qui lui fait pendant, à droite du grand escalier de l'église, a conservé ses huit panneaux et leur cadre. Mais c'est la porte de gauche seule qui nous intéresse, car seule elle présente une inscription arabe, remplacée sur la porte de droite par un entrelacs curviligne. Les scènes représentées ont rapport à la naissance et à l'enfance du Christ : l'adoration des Bergers, l'adoration des Mages, le voyage des Mages et la terreur d'Hérode, le massacre des Innocents et la présentation au Temple. Des légendes latines précisent la signification des tableaux. Le couvre-joint porte la mention : « Gauzfredus me fecit Petrus edi... » Le reste a disparu, et cette mutilation laisse le champ libre aux hypothèses. Il est en tout cas établi que les portes sont l'œuvre d'un artiste nommé Gauzfredus ou mieux Geoffroi, présumé du XII^e siècle, évidemment chrétien et qui probablement ignorait la langue arabe. Cette cons-

1. *Revue archéologique*, 1846, II, pp. 700-701.

Persée creative commons

tatation emprunte quelque intérêt au fait que l'inscription arabe, qui forme le cadre des vantaux, est d'une relative correction. Elle se compose de deux mots (fig. 2 en haut), qui se répètent indéfiniment. Longpérier y avait lu la profession de foi musulmane لا اله الا الله « Il n'y a d'autre dieu qu'Allàh. » Je ne vois pas comment il est arrivé à cette interprétation. Plus récemment, M. Ahmad Fikry[1] en a donné une autre lecture. Il y trouve la formule à la fois admirative et

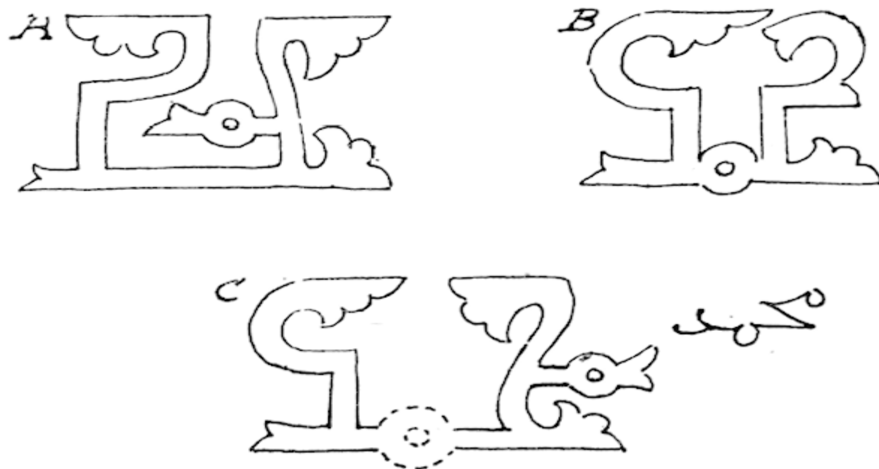


Fig. 1.

prophylactique ما شا الله : « Voilà ce qu'Allâh a voulu », qui ne me paraît pas plus admissible que celle de Longpérier. Je crois qu'on peut y reconnaître sans trop de peine l'eulogie courante الملك لله : « La souveraineté est à Allàh. » Cette formule pieuse est, avec quelques autres du même genre, une des plus fréquentes dans l'ornementation des édifices et des objets mobiliers. Quelques particularités graphiques ont pu induire en erreur M. Fikry, et tout d'abord la forme du *mîm*, qu'il prend pour le trait médian d'un *chîn* (je reviendrai sur cette forme; elle nous aidera à déterminer l'origine du modèle qui a pu inspirer le sculpteur) ; en second

1. Ahmad Fikry, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934, p. 263.

lieu, le tracé bizarre du *kâf*, que M. Fikry a sans doute interprété comme un *alif*, quoique rien vraiment ne l'y autorisât. Nous avons bien là un *kâf*, mais assez déformé et *inversé*.

L'inversion des caractères arabes par des artistes, à qui la forme des lettres n'était pas familière et qui n'en connaissaient pas la valeur, me paraît assez fréqueute. On en trouverait des exemples notables dans la page fameuse de l'Apocalypse de Saint-Sever. Dans un des groupes de la bordure (fig. 1, A), nous trouvons trois lettres qu'il est possible d'identifier avec un *ḥa* inversé et suivi d'un *mîm*, qui devrait le précéder, puis d'un *dâl* également inversé. En retournant ces lettres, sans toutefois retourner le mot entier, on reconnaît un groupe qui vraisemblablement fut copié sur le mot « Moḥammed » (fig. 1 C).

L'inversion des lettres arabes par les artistes chrétiens qui, cela va sans dire, ne voyaient dans les lettres que des éléments de décor, peut s'expliquer par l'emploi du calque ou du poncif obtenu au moyen d'une feuille de papier piquetée. Mais cette explication n'est pas absolument nécessaire. Il n'est pas rare en effet que les inscriptions aient été inversées par les Musulmans eux-mêmes dans le décor des objets qu'ils fabriquaient, en particulier dans les étoffes. Un exemple entre bien d'autres nous est fourni par la splendide pièce de soie, probablement sicilienne, du trésor de Saint-Sernin de Toulouse, et dont le Musée du Cluny, le Victoria and Albert Museum et le Musée du Bargello possèdent des fragments ou des répliques. On y lit l'eulogie : البركة الكاملة : « la bénédiction complète », tissée de droite à gauche et de gauche à droite, c'est-à-dire inversée, disposée symétriquement de part et d'autre de l'axe[1].

Il en va de même des inscriptions tronquées, des groupes

1. Cf. G. Migeon, *Manuel d'art musulman. Arts plastiques et industriels*, 2e édit. II, fig. 418, 419, pp. 316, 317 et les références citées.

de lettres ne formant pas un mot, des pseudo-inscriptions, sculptées comme à la Voulte-Chilhac [1], ou traduites en émail, comme celles que M. Marquet de Vasselot a relevées sur les crosses et les châsses de fabrication limousine [2]. Les artistes français ne sont pas forcément responsables de ces déformations et de ces segmentations. Les décorateurs musulmans, et plus que tous autres les céramistes, y ont eu recours et de très bonne heure. S. Flury écrivait à ce propos dans un excellent article donné à *Syria* [3] : « Très souvent il ne s'agit que de quelques lettres ou syllabes qui n'ont aucun sens. Beaucoup de potiers illettrés s'en sont servis, sans les comprendre, pour le remplissage des vides ou pour imiter des textes épigraphiques. Le meilleur exemple de ce genre nous est offert par le mot *liṣaḥîbihi* « à son possesseur », qui, mal compris, fut démembré dès son apparition dans la céramique archaïque de l'Islâm. » On ne peut donc être surpris si les inscriptions arabes incorporées dans le décor chrétien sont fréquemment réduites à quelques lettres, le plus souvent deux hastes de lettres longues : *alif* et *lâm* encadrant une lettre basse : *mîm*, *'aïn* ou *ṣâd*. Le motif a fort bien pu être pris tel quel sur une œuvre musulmane.

L'inscription de la Cathédrale du Puy, où nous trouvons une formule complète, apparaît en somme comme exceptionnelle. Plus certainement encore que pour les épigraphes fragmentaires, celle-ci est la copie relativement soigneuse d'un modèle musulman.

La question qui se pose maintenant est la suivante : Quels pouvaient être l'origine, l'âge et la nature de ce modèle musulman ?

On est tout naturellement tenté de l'attribuer à l'Es-

1. Reproduite par A. Fikry, *L'art roman du Puy*, p. 266, fig. 335.
2. Communication au XIVe Congrès d'histoire de l'Art. Berne, 1936.
3. S. Flury, Une formule épigraphique de la céramique archaïque de l'Islam, dans *Syria*, 1934, V, pp. 53 et suiv.

pagne. L'inscription de cette porte serait venue de la Cordoue des califes Omeiyades, en même temps que les organes d'architecture auvergnate dont M. Mâle[1] a reconnu l'origine andalouse : les arcs outrepassés, les arcs lobés, les claveaux colorés, les modillons à copeaux, les trompes en niche. Soit directement, soit par l'intermédiaire des artistes mozarabes, dont M. Bréhier[2] a très justement indiqué l'intervention comme probable, ce motif serait parvenu dans un atelier d'Auvergne. Mais on voit tout de suite que les conditions de transport ne sont pas les mêmes qu'il s'agisse d'une forme monumentale d'arc ou de trompe ou d'une suite de caractères d'écriture. Il ne suffit pas ici d'un souvenir ou d'un croquis rapide sur un album de voyage ou d'une tradition de chantier conservée par un émigré. La reproduction d'une phrase écrite dans une langue que l'on ne comprend pas suppose un dessin appliqué et relativement précis. Le sculpteur Gauzfredus a bien eu sous les yeux ce dessin rapporté d'un pays d'Islâm ou un objet qui en provenait. Ce modèle est-il une œuvre andalouse ?

M. Ahmad Fikry a signalé l'analogie qui existait entre les caractères de la porte du Puy et ceux des inscriptions sculptées en pierre à Medinat ez-Zahra, la ville princière que bâtirent les califes de Cordoue et qu'ils habitèrent de 936 à 961. Cette analogie n'est pas niable. Dans le coufique de Medinat ez-Zahra, généralement plus orné que le coufique de Cordoue, les hastes des lettres longues présentent des fleurons à trois lobes très comparables à ceux que nous trouvons ici. Toutefois ces fleurons se rencontrent également dans les inscriptions de Tunisie d'époque fâtimite, c'est-à-dire du xe-xie siècle, et l'épigraphie de cette autre province va nous expliquer des formes reproduites au Puy et que Medinat ez-Zahra n'a jamais connues.

1. E. Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, pp. 30-88.
2. L. Bréhier, Les influences musulmanes dans l'art roman du Puy, ext. du *Journal des Savants*, janvier-février 1936, p. 14.

Pour remplir le vide en avant de l'*alif* initial, le sculpteur auvergnat a parfois projeté un fleuron complet à trois

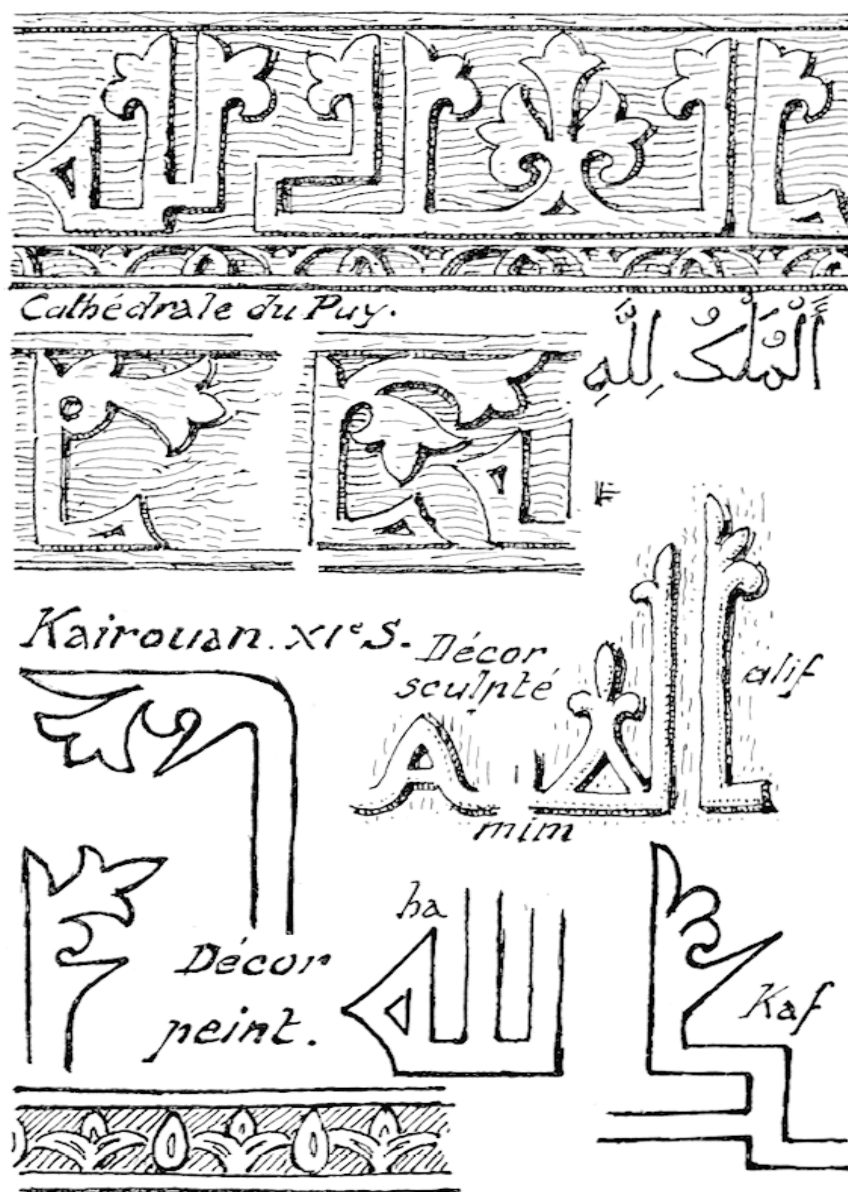


Fig. 2.

lobes, que l'on retrouve presque textuellement dans les peintures des plafonds de la Grande Mosquée de Kairouan. La forme du *mîm* triangulaire surmonté d'un fleuron symé-

trique peut surprendre, mais elle s'explique lorsqu'on la compare au *mîm* des stèles funéraires de Kairouan datant des environs de 1025 ; la lettre y prend souvent l'aspect, non d'un cercle comme toujours en Espagne, mais d'un triangle et qui porte à son sommet un fleuron étalé. Quant à la silhouette très particulière du *hâ* final, je n'en connais de semblables que dans les peintures des plafonds de la Grande Mosquée tunisienne [1].

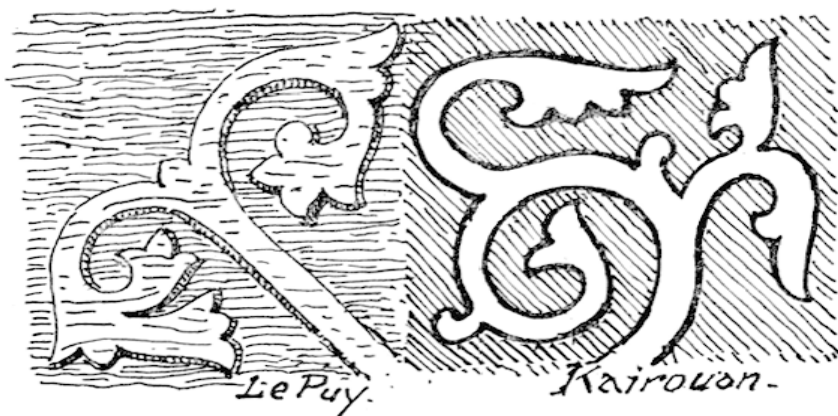


Fig. 3.

Les lettres de l'inscription ne sont pas au reste le seul élément où se révèle l'influence probable de la Berbérie orientale du XI^e siècle, c'est-à-dire de l'époque où ce pays était une province artistique de l'Égypte. Dans un des panneaux de la porte où défile un des rois Mages monté sur son cheval, ce sujet n'ayant pas suffi à remplir tout le champ, le sculpteur en a occupé les vides par des motifs végétaux : dans l'angle inférieur droit, une branche assez librement jetée qui rappelle tout à fait certains rameaux des plafonds peints de Kairouan (fig. 3) et un fleuron enfermé dans une forme bulbeuse garnissant l'angle supérieur gauche (fig. 4 B, D). Ce dernier motif est courant dans les mêmes

1. G. Marçais, *Coupole et plafonds de la Grande Mosquée de Kairouan* (*Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et arts*), Tunis, 1925, pl. XII, XXIX, n° 77.

plafonds et on le rencontre également en Égypte et en Sicile.

Enfin la partie haute du couvre-joint est ornée par une

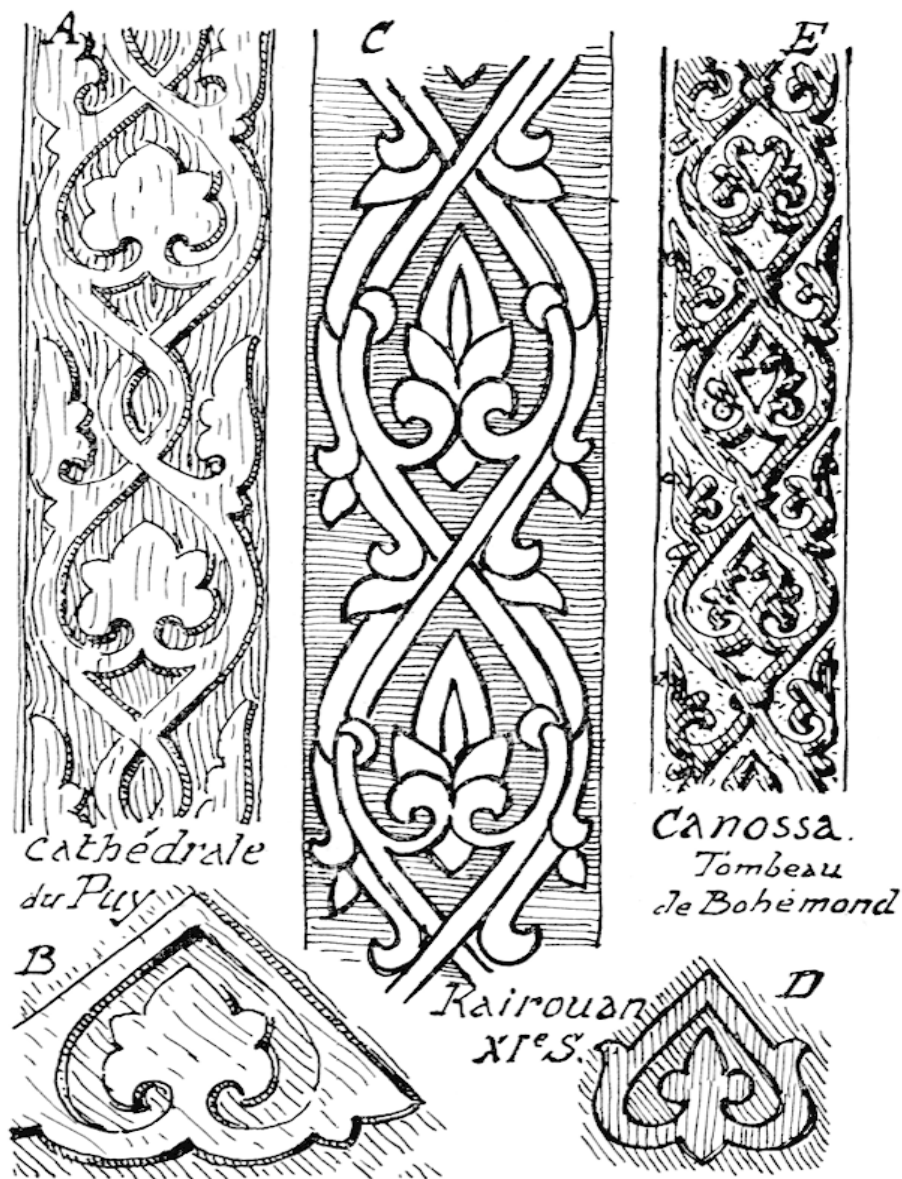


Fig. 4.

torsade de deux tiges dont les écartements et les vides sont meublés de palmes à trois lobes et de fleurons à cinq lobes. Leur caractère fâtimite est indéniable (fig. 4) ; nos peintures kairouanaises en offrent des exemples, et on

trouve aussi des figures semblables à la Chapelle Palatine de Palerme et au tombeau de Bohémond à Canossa [1].

C'est donc de ce côté qu'il faut chercher la source d'inspiration du sculpteur Gauzfredus. Le modèle qui lui a servi pour le décor floral et épigraphique de la porte du Puy était une œuvre datant du XIe ou du début du XIIe siècle ; il venait de la Tunisie ou de la Sicile et se rattachait à l'art des Fâtimides du Caire.

Ici comme dans mainte œuvre chrétienne, où l'imitation musulmane est reconnaissable, on peut imaginer que le modèle était fourni par quelque tissu précieux. Le trésor de la Cathédrale du Puy conserve un fragment de soie à fond bleu qui passe pour un morceau de la ceinture de la Vierge. C'est évidemment une étoffe musulmane, et l'on y distingue des fleurons qui couronnaient très probablement les lettres d'une inscription coufique. Une pièce de ce genre aurait pu inspirer le sculpteur. Je ne le crois pourtant pas. Nos portes ne sont pas seulement musulmanes par les inscriptions et les éléments végétaux qui les décorent, elles sont musulmanes par la technique, et c'est bien là de la technique de bois sculpté ; c'est de la sculpture à deux plans, de la sculpture champlevée, dont les creux pouvaient être remplis par un mastic ; mais cela me paraît peu probable. A l'heure actuelle les formes se détachent en silhouette sur un fond en retrait et elles ne comportent aucun modelé intérieur ; les détails qui enrichissaient ces formes étaient peints. Une telle facture n'est pas rare dans les bois d'époque fâtimite. Le Musée arabe du Caire en contient d'assez nombreux exemples. Le sculpteur du Puy a donc vraisemblablement eu sous les yeux un objet de bois ainsi traité, coffre ou vantail de porte. Un monument signalé par Émile Bertaux [2] semble bien prendre la valeur d'un repère,

1. Cf. Th. Kutschmann, *Meisterwerke saracenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien*, Berlin 1900, pl. 13, 35.
2. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, pp. 555, 556, fig. 253.

qui précise l'origine du modèle et la voie suivie. C'est la porte d'une petite église des Abruzzes voisine de Carsoli et datée de 1132. Les vantaux sont ornés de tableaux commentés par des légendes. Nous y retrouvons l'adoration des Mages et le massacre des Innocents. « Le relief de ces sculptures est plat et il se détache sur un fond. Des palmes y imitent très sommairement des caractères coufiques. » Et Bertaux est frappé de la ressemblance qui existe entre cette porte et celle de la Cathédrale du Puy. Dans ces analogies de composition, de décor et de technique, il y a sans doute autre chose qu'une coïncidence. La petite église des Abruzzes précise la direction du courant qui, parti d'Égypte et passant par la Berbérie orientale et la Sicile, vint aboutir à la cathédrale d'Auvergne.

LIVRES OFFERTS

Le Secrétaire perpétuel offre, au nom de M. Edoardo Volterra, un volume intitulé : *Diretto romano e diritti orientali* ;

et au nom de M. Giuseppe Preti, un opuscule intitulé : *Carte dell'Archivio capitolare di Asti, con note di tachigraphia sillabica.*

M. Charles Picard a la parole pour un hommage :

« Vous savez avec quel soin, et quel succès, nos confrères italiens, grâce à l'initiative savante de M. G. E. Rizzo, et sous sa vigilante et si habile direction, ont entrepris de publier les *Monuments de la peinture antique découverts en Italie.* — Il a été déjà rendu compte ici même, par notre éminent confrère M. Fr. Cumont, des fascicules précédemment envoyés à notre Académie, et qui sont aussi remarquables par le soin érudit des notices que par la merveilleuse illustration, en planches phototypiques et en couleurs.

« A nouveau, nous bénéficions, dans la même série, de deux importantes livraisons récentes. Le soin et l'honneur de vous les offrir, et de les analyser, revenait tout naturellement à M. E. Mâle, qui a si longtemps et avec tant d'éclat, représenté à Rome nos intérêts scientifiques ; il a voulu se dessaisir en ma faveur d'un droit incontesté,